

JUVENTUD, IDENTIDAD Y EXPERIENCIA: LAS CONSTRUCCIONES IDENTITARIAS POPULARES URBANAS

Daniel Salerno y Malvina L. Silba
Universidad de Buenos Aires (Argentina)
dorsalerno@gmail.com / malvinasilba@yahoo.com.ar

Resumen

El presente trabajo es un primer avance de un proyecto de investigación que se propone indagar sobre la construcción de las identidades juveniles populares (1) en torno al consumo de dos sub-géneros (2) musicales: el rock *chabón* y la cumbia *villera* (3). En este marco, trabajar con jóvenes permite preguntarse por las historias de sujetos que habiendo atravesado su adolescencia hacia fines de la década del noventa (lo que obliga a analizar el impacto de las políticas neoliberales (4) en sus vidas cotidianas), hoy se encuentran relacionados periférica y/o marginalmente con las instituciones educativas y laborales, considerando que las transformaciones en las condiciones materiales de existencia han inducido, también, modificaciones en las experiencias y prácticas culturales de los sujetos.

El interés por el estudio de las culturas populares urbanas (sus prácticas, sus discursos y sus representaciones) remite, principalmente, a la necesidad de dar cuenta de la dimensión por definición inasible de lo popular.

Palabras clave: juventud, construcción de la identidad, rock *chabón* y cumbia *villera*, lo popular.

Introducción

El presente trabajo es un primer avance de un proyecto de investigación que se propone indagar sobre la construcción de las identidades juveniles populares (1) en torno al consumo de dos sub-géneros (2) musicales: el rock *chabón* y la cumbia *villera* (3). En este marco, trabajar con jóvenes permite preguntarse por las historias de sujetos que habiendo atravesado su adolescencia hacia fines de la década del noventa (lo que obliga a analizar el impacto de las políticas neoliberales (4) en sus vidas cotidianas), hoy se encuentran relacionados periférica y/o marginalmente con las instituciones educativas y laborales, considerando que las transformaciones en las condiciones materiales de existencia han inducido, también, modificaciones en las experiencias y prácticas culturales de los sujetos.

El interés por el estudio de las culturas populares urbanas (sus prácticas, sus discursos y sus representaciones) remite, principalmente, a la necesidad de dar cuenta de la dimensión por definición inasible de lo popular: el interrogante sobre lo popular significa, persistentemente, preguntarse por *el otro*, por *lo otro*, por *lo subalterno*, por los lugares donde es posible leerlo juntamente con las herramientas utilizadas para dicho análisis. Lo popular siempre es *hablado* por un lenguaje docto, y por lo tanto sujeto a un ejercicio de violencia simbólica que al nombrarlo lo silencia; el desafío de *narrar* aquello destinado a ser *reprimido* nos obliga a realizar una exasperada vigilancia sobre el trabajo analítico, que permita poner en escena la multiplicidad de matices en conflicto que componen *lo popular*.

Juventud... ¿Divino tesoro?

Es posible pensar la categoría de joven como una construcción socio-histórica y no como un dato biológico objetivo e independiente de su contexto, tal como afirma Bourdieu (1984). No es lo mismo ser joven y pertenecer a las clases populares, que serlo en los estratos medios o superiores de la pirámide social, "la edad es un dato biológico socialmente manipulado y manipulable (...) el hecho de hablar de los jóvenes como una unidad social, como de un grupo constituido, dotado de intereses comunes, y de referir estos intereses a una edad definida biológicamente, ya constituye una manipulación evidente". La edad está así determinada por la experiencia que de su propia vida tengan los sujetos. Aquellos que estén en condiciones de cumplir con los pasos socialmente legitimados podrán ser sucesivamente niños, adolescentes, jóvenes y adultos; los que carezcan de esas posibilidades prescindirán prácticamente de las etapas intermedias, pasando de ser niños con una escasa formación educativa (producto de un deficiente rol institucional de la escuela, entre otras cosas) a ser adultos incluidos tempranamente en el mercado laboral para disputar los empleos de menor categoría.

Los jóvenes que constituyen nuestro objeto de estudio pertenecen a sectores sociales pobres o medios empobrecidos. Esto implica una relación particularmente compleja con el mundo institucional, ya sea educativo, laboral o familiar. Muchos de estos sujetos no estudian ni tienen un empleo estable, por lo tanto, deben pugnar permanentemente por entrar en el mercado laboral para garantizar su propia subsistencia y eventualmente la de su familia. Esta situación los posiciona diferencialmente frente a sujetos de su misma edad pero de distinta clase social que disfrutan de los placeres de la vida despreocupadamente (pudiendo elegir, por ejemplo, gastar sus ingresos, por magros o abundantes que sean en bienes suntuosos). Aquellos que se ven obligados a trabajar o que sin tener empleo intentan ser incluidos en el circuito laboral condicionan su experiencia de "jóvenes" a los avatares y movimientos de diversos factores. Lo cual no quiere decir que estos jóvenes no tienen posibilidad alguna de elegir, sino que a la hora de hacerlo, deben poner en juego permanentemente dichos condicionamientos.

Sin embargo, a pesar de los argumentos de Bourdieu, entendemos que actualmente la juventud se ha constituido también en una categoría que diversas disciplinas y esferas sociales (5) pretenden interpelar, explicar y conocer; desde estas concepciones, todos los sujetos que comparten una franja etaria son considerados jóvenes con independencia de su inscripción de clase. Aquello que unifica a los sujetos para ser denominados jóvenes, consiste en una "moratoria vital" (Margulis, 1996) que define el momento de la vida de estos sujetos, más cercano a su inicio que a su final. Las clases dominantes poseen además una moratoria social que es coincidente con los argumentos de Bourdieu. De todas formas, es posible pensar que existen algunos modos de ser "joven" desarrollados por sujetos pertenecientes a las clases populares, aun a pesar de las restricciones. Conectando las líneas argumentativas expuestas, podemos afirmar que si bien existe un supuesto que agrupa a los jóvenes como si fueran un todo homogéneo, los condicionamientos de clase pesan a la hora de definir al joven como sujeto social, inserto en determinadas relaciones de producción que lo condicionan material y simbólicamente. El trabajo se desarrollará dentro de esta última línea argumentativa.

Como aclaráramos anteriormente, trabajaremos con jóvenes pertenecientes a clases pobres o medias empobrecidas habitantes del Gran Buenos Aires y de los barrios del límite suroeste de Capital Federal (Liniers, Mataderos, Villa Soldati, La Boca, Barracas, Villa Lugano). En una primera aproximación, nuestro trabajo de campo consistió en realizar observaciones en conciertos de rock y en locales bailables de música tropical. El objetivo del proyecto es ahondar en las trayectorias de vida de estos sujetos; trayectorias familiares, educativas y laborales, realizando entrevistas etnográficas con ellos. Complementariamente observar y conocer los territorios donde estos sujetos viven y desarrollan gran parte de sus prácticas cotidianas. Los motivos por lo que nos interesan dichos sujetos, refieren a un proceso socio histórico específico. Durante la década del noventa, con la irrupción del neoliberalismo, tiene lugar en Argentina un proceso de exclusión y desintegración que pone en crisis de legitimidad y de financiamiento a operadores identitarios tradicionales (básicamente la escuela y los sindicatos). Esto produce la generación de un vacío simbólico que va a ser cubierto por determinados repertorios originados predominantemente en la Industria Cultural, que operan como constitutivos identitarios para el conjunto de la población, pero en especial para los jóvenes. "Es precisamente en lugares simbólicos "musicales" que los adolescentes encuentran representaciones con las que identificarse. En este marco, la industria musical, ocupa un lugar central capitalizando demandas sociales y grupales de los jóvenes en interacción con las estrategias de creación de productos musicales, funcionales a la búsqueda del mayor rédito económico" (Cragnolini, 2004).

Si bien esta crisis identitaria afecta a la casi totalidad de la juventud, nuevamente, es nuestro propósito indagar las particularidades que la misma asume para los sujetos que constituyen nuestro objeto de estudio. El término "crisis" alude a que estas nuevas identidades se manifiestan como fragmentarias, inestables y tribales, vinculadas a una "comunidad emocional" (aunque no por ello dejen de poner de relieve, en el plano simbólico, conflictos que tienen su correlato en otras esferas) frente a construcciones identitarias pasadas que se articulaban en torno a lo político, lo sindical y lo profesional; esto plantea un escenario donde las solidaridades y las disputas cambian de terreno, en el que el mundo del trabajo es, sólo, una herramienta instrumental y la política un espacio ajeno a la vida cotidiana de los sujetos (Svampa, 2000).

En un contexto donde los jóvenes de sectores pobres o medios empobrecidos conviven con la crisis permanente de las instituciones, en un mundo comandado por adultos que permanentemente los reprime y los condena, "el vestuario, la música, el acceso a ciertos objetos emblemáticos, constituyen una de las más importantes mediaciones para la construcción identitaria de los jóvenes" (Reguillo: 2000). Esto implica, entre otras cosas, la necesidad de definirse fundamentalmente en oposición a un otro, en general un adulto, el cual detenta una autoridad por ellos impugnada (policías, políticos, padres, etc.).

Este enfrentamiento entre el mundo legítimo de los adultos y el de los jóvenes pertenecientes a sectores populares se pone de manifiesto también en cierto conjunto de discursos (fundamentalmente mediáticos), que condena a las expresiones culturales de dichos sujetos en tanto sus practicantes son *jóvenes* y *populares*: pareciera ser que la sumatoria de los

calificativos *joven* y *pobre* da necesariamente como resultado un sujeto *peligroso* (6). Si bien en este trabajo no abordaremos esta problemática específica, ni analizaremos con detenimiento este tipo de discursos, será un marco de referencia a la hora de analizar la configuración y caracterización que las mencionadas expresiones culturales adquieren en el complejo entramado social.

Yo no me sentaré a tu mesa...

Frente a "una caída definitiva de la noción de identidad como estructura ontológica-fundamentalista; (y una) asunción de las identidades sociales como escenificaciones coyunturales, no esencialistas, dinámicas, operativas y en cambio continuo" (Alabarces, 1996); los jóvenes buscan en los objetos que consumen marcas de identidad, puntos desde los cuales definir su pertenencia (ya sea como seguidores de determinadas bandas musicales, o simplemente, como consumidores de un género: rockeros, cumbieros, etc.). Este tipo de construcciones identitarias denominadas socio-estéticas (Reguillo: 2000) permitirían dar cuenta de la relación que los sujetos establecen con los bienes materiales y simbólicos de los que se apropian, para construir desde allí sus marcas de pertenencia; "los objetos, las marcas y los lenguajes corporales, la relación con el espacio y el tiempo, no son materiales desechables en el análisis de las identidades sociales, especialmente en las identidades juveniles." (Reguillo: 2000). Los jóvenes le imprimen a estos bienes sus propias marcas de identidad, por lo tanto, los objetos nunca pueden ser descifrados de manera neutra; esa interpretación, esa lectura deberá ser siempre de carácter relacional, entendida en un contexto específico, para unos sujetos específicos, portadores de determinadas experiencias. Debemos rastrear en los significados que los jóvenes le otorgan a la vestimenta, a sus formas de caminar, hablar, moverse, a la importancia que le dan a su propio "look" (cortes de pelo, peinados, tatuajes, piercings, etc.), a la relación que establecen con el espacio y el tiempo y, fundamentalmente, a la música que escuchan, los motivos por los que la eligen, en detrimento y en oposición de otros estilos posibles, etcétera, a fin de comprobar el peso que estos objetos tienen en sus construcciones identitarias, como así también el tipo de relación diferencial y particular que establecen con ellos.

Dentro de este conjunto de bienes simbólicos, la escucha musical es un eje central en la vida cotidiana de estos jóvenes, allí encuentran representaciones con las que identificarse y diferenciarse de un *otro*. "A través de la escucha musical, y de la selección y perpetuación de determinados patrones sonoros (música/texto) los sujetos y los grupos sociales elaboran conflictos emotivos vinculados a la constitución de la subjetividad, y a su pertenencia grupal" (Frith: 1989). La música se constituye en un terreno privilegiado donde leer la cultura –junto con sus cambios– de los jóvenes pertenecientes a sectores populares urbanos. Nos interesa delimitar dos consumos musicales específicos para el análisis: el *rock chabón* o *barrial* y la *cumbia villera*. Ambos sub-géneros musicales encuentran mayoritariamente a sus públicos en los sectores juveniles populares urbanos. En el caso del *rock barrial* (7), la expresión fue desarrollada por la prensa especializada hacia principios de la década del noventa. Pero en el

ámbito de la industria musical, la categoría no remite a un criterio de exhibición en disquerías, ni es utilizada para las promociones de los conciertos. Esta denominación tampoco identifica a los nativos según pudimos relevar en las primeras aproximaciones al campo de estudio. En el caso de la *cumbia villera*, su surgimiento está ligado fuertemente a la industria cultural, ya que son dos de las discográficas más representativas del género (Leader Music y Magenta) las que, hacia fines de la década del noventa, lanzan al mercado un producto de su creación, *la cumbia villera*, en la búsqueda de captar nuevos perfiles de consumidores con renovadas propuestas musicales.

Música, conflicto y aguante

Las elecciones musicales son también una forma de poner en juego los propios saberes y competencias, los conocimientos específicos sobre tal o cual tema; en suma, un espacio donde hacer ejercicio de la distinción. Y además una práctica a través de la cual se ponen en escena esos *conflictos emotivos* a los que hace referencia Frith (1996), ya sea instalándolos en el discurso, nombrándolos (las letras de las canciones y los cánticos de los grupos de seguidores son los ejemplos más emblemáticos) o a través de distintas prácticas donde se lo dramatiza corporalmente, el baile y el pogo (8) son sin duda las expresiones corporales más características (volveremos sobre esto).

A partir de nuestros trabajos anteriores en torno a las hinchadas de fútbol desarrollamos la categoría de “aguante” y propusimos la hipótesis de que ese “aguante” impregnaba otras esferas de las prácticas y representaciones de los sectores populares, en un principio estilos específicos del rock *barrial* y la *cumbia villera*. El uso del significante “aguante” (9) está socialmente extendido. En los usos coloquiales y cotidianos aguantar significa resistir, soportar; “hacer el aguante” quiere decir resistir al otro o acompañar a alguien en una circunstancia adversa. El aguante es una noción que designa a un conjunto de prácticas y representaciones basadas en la resistencia colectiva frente al “otro” e implica una resistencia al dolor y a la desilusión que no conlleva a una rebelión abierta, aunque, a través de ciertos elementos trágicos y cómicos, articula una serie de posibles transgresiones (Archetti: 1992). El aguante es una categoría ética, estética y retórica anclada en el cuerpo que posee sus propias reglas. Es un atributo que se disputa, se obtiene y se ostenta en la confrontación con un “otro” (10). Además, confiere prestigio y poder al interior del grupo (11) en el cual se insertan los sujetos.

Fina línea entre el artista...

Estas prácticas del aguante se constituyen también en torno a los consumos musicales. De esta manera “los significantes sonoros cobran sentido en tanto son funcionales a los deseos, demandas e interrogantes propios del ámbito de la vida cotidiana de esos sujetos y esos grupos, en retroalimentación con representaciones que circulan por el tejido social. El cúmulo de significantes conforma entonces propuestas estéticas grupales, las que funcionan como articuladoras de identidad” (Cragnolini: 2004). Los jóvenes pertenecientes a sectores populares encuentran en la escucha musical una forma de identificación basada, por un lado, en la

cercanía de experiencias cotidianas narradas a través de las letras de las canciones: los tópicos habituales y permanentes en los repertorios de bandas tanto de rock barrial como de cumbia villera son la marginalidad, la desocupación, la represión policial, la corrupción política, etcétera. Por otro lado, en los discursos de los músicos puestos en acto tanto en el espacio de los recitales –donde cobran mayor trascendencia– o a través de los medios de comunicación (televisión, radio, revistas especializadas, etc.).

El contexto socio-económico y político donde las problemáticas desarrolladas se inscriben es aquel que hereda del neoconservadurismo, simultáneamente, un mapa de exclusión social, pauperización y empobrecimiento material y simbólico. Los jóvenes de sectores pobres y medios empobrecidos se han transformado en uno de los principales afectados por dichos procesos de exclusión social; manteniendo relaciones marginales, inestables y periféricas con el circuito educativo, laboral y de consumo. Lo cual no es insignificante en una sociedad como la nuestra, donde el consumo es, definitivamente, un signo distintivo de *pertenencia*. "De condición estructural la pobreza ha pasado a ser pensada y tratada como categoría socio-cultural, es decir, criterio de clasificación que define oportunidades, cancela expectativas y modela culturalmente los cuerpos de quienes no caben en los nuevos territorios neoliberales" (Reguillo: 2000).

Realizamos una primera aproximación etnográfica a través de una serie de observaciones participantes en concierto de rock porque en ellos es posible observar, en un mismo ámbito, cómo son puestos en juego música, letra, la circulación discográfica (a través de la selección de canciones) y la puesta en escena y por extensión, la relación entre público y músicos. Los conciertos son altamente significativos en la historia del rock (incluyendo a los del estilo que estamos trabajando), tanto en el ámbito nacional como internacional, en el sentido de que se han constituido en un acontecimiento ritual central en la conformación de la subjetividad de una generación –aunque ya sea posible contabilizar varias generaciones de roqueros–. Algunos ejemplos, no exhaustivos, son Woodstock, BArock, Monterrey Pop, el ritual en torno a los conciertos del grupo Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, el recital por la paz durante la Guerra de Malvinas, en 1982. Con un concierto de rock conmemoraron las Madres de Plaza de Mayo su vigésimo aniversario, en 1997. Además, los recitales señalan como mojones la relación entre el rock, la historia y la política. Vila (1985) y Pujol (2005) dan cuenta del modo en que los recitales funcionaron como un lugar donde se preservaba, de cierta manera, la identidad de una generación durante la última dictadura militar en Argentina.

Una de las características del rock barrial o *chabón* es la propuesta de que no existen diferencias ni distancias entre público y músicos. Entonces, el primer interrogante que se presenta es cómo observar aspectos diferenciales en un dispositivo totalmente asimétrico como el de los conciertos de rock, donde los modos de puesta en escena son análogos a los de otros estilos roqueros e incluso de conciertos de otros géneros. Como primera respuesta creemos que la particularidad de los recitales analizados no debe buscarse en la presencia de algún elemento radicalmente distinto, sino en una combinatoria específica de determinados rasgos (12) y tensiones comunes a todos. Dar cuenta de estos rasgos distintivos, de estas

formas rituales, habilita una primera mirada analítica de sus públicos, de la puesta en escena de un tipo de identidad y permite ver los modos en que se construye la supuesta simetría entre músicos y público. Para poder dar cuenta de esto hemos tomado una serie de atributos y rasgos que están presentes en los conciertos: las banderas (13), los cánticos, el pogo, los juegos de luces, la estructuración del orden de las canciones y el desempeño de los músicos en el escenario, con especial énfasis en los discursos de los cantantes o líderes de las bandas. En ellos puede leerse una de las posibles puestas en circulación de determinada ideología política. La mayoría de las observaciones fueron realizadas después del incendio en República Cromañón, lo que dificulta un trabajo que compare exhaustivamente los cambios ocurridos en los conciertos, más allá de la ausencia masiva de bengalas (14).

A brillar mi amor

Habitualmente en los conciertos el uso de la iluminación resalta aquello que debe ser observado con centralidad, además enmarca el tono con el cual es ejecutada la canción. Este protagonismo está dedicado casi con exclusividad a los músicos, quedando el lugar ocupado por el público a oscuras. En momentos en que el objetivo es propiciar el canto colectivo, la iluminación es simétrica, tanto para el público como para el escenario. Esto marca un espacio de continuidad en el cual el músico cede parte de su protagonismo para ubicarse en un plano de igualdad con todos los asistentes. En los recitales que observamos, la utilización de este recurso está presente con una frecuencia mayor que en recitales de otros estilos. Si en estos últimos ese manejo de las luces se pone en juego sólo en aquellos momentos de mayor tensión (dos o tres veces en un mismo show), en los recitales a los que asistimos notamos que este recurso es utilizado con un criterio distinto, estando presentes en casi todas las canciones a lo largo del concierto. Entonces, la iluminación no cumple en este caso la función de enmarcar un momento específico del desarrollo de un concierto (en el manejo de las tensiones emotivas que se generan a través de la secuencia de las canciones durante el recital), sino que resalta ese carácter de "pretendida" simetría que existe entre público y músicos tendiente a anular las supuestas diferencias entre ambos; o aun más exacerbadamente, a conferirle al público mayor centralidad que a aquellos que están en el escenario.

Esta utilización de las luces también es distinta entre las diferentes bandas. Durante un recital de Los Jóvenes Pordioseros en el estadio de Obras Sanitarias las luces se mantuvieron encendidas prácticamente todo el tiempo. Esta empatía entre público y músicos también se pone de manifiesto, por ejemplo, en el mecanismo que el grupo instrumentó para superar la restricción del ingreso de banderas al estadio: Los Jóvenes Pordioseros decidieron convocar a sus fanáticos para que las llevaran a un local de Locuras (15), ellos se comprometían a hacerles un proceso por el cual quedaban ignífugas (16), y a colgarlas del escenario para que todos las vieran allí. Las inscripciones de algunas de ellas eran: "Somos de los barrios marginales Lugano 1 y 2", "Jóvenes Pordioseros algo que los chetos no pueden entender". Durante el concierto del grupo Bersuit, en cambio, la utilización de la iluminación está combinada con otros modos de señalar el espacio y la relación entre quienes tocan y los que

escuchan. El juego de luces es complementado por la actividad de dos integrantes de la banda que, además de hacer coros, indican con gestos corporales cuando el público debe hacer pogo, cantar y bailar (o hacerlo con más énfasis). En estos casos las canciones comienzan con la iluminación centrada en el escenario, se encienden durante el primer estribillo de cada una (17), los cantantes se desplazan hacia el centro del escenario y agitan los brazos señalando y mirando hacia el público marcando el tempo de la canción, este despliegue es la indicación para elevar la intensidad del baile y los saltos. Las luces vuelven a centrarse en el escenario durante la segunda estrofa para volver a encenderse en forma total en el segundo estribillo hasta el final de la canción. En los momentos más emotivos y de mayor aclamación del concierto se agrega a esta forma de iluminar la proyección en la pantalla de video, ubicada en el fondo del escenario, del público que está bailando en el campo del estadio. Imagen que pareciera afirmar el “aguante” desarrollado que permite, a partir de la visión de sí mismo, confirmar la potencia del ritual, la contundencia del fervor, la desmesura de la vehemencia puesta en juego.

Cuarenta dibujos ahí en el piso

El movimiento punk erosionó y cuestionó, desde la provocación, todos los discursos y significados establecidos en torno al rock, principalmente a los estilos *glam* y *progresivos*, que tuvieran cierta envergadura. Con relación a lo musical su atractivo monocorde lo distinguía del *rock* y el *pop* hegemónicos en ese momento y los nombres de los grupos marcaron una tendencia irreverente y automarginatoria (Hebdige, 1979); en el mismo sentido, el pogo sabotó el discurso del baile y lo redujo a caricatura, como un eslabón más en esa intrincada cadena de discursos y puestas en escenas de impugnación y protesta. Un indicador de la virulencia de esta provocación podría residir en el reemplazo del verbo “bailar” por el de “hacer” para referirse a este tipo de danza. En términos locales se pondría de manifiesto en la aparición del término nativo “poguear”. En Argentina bailar o hacer pogo se ha convertido en una práctica extendida a casi todos los estilos roqueros; es un requisito insoslayable para algunas bandas, un complemento para otras. El pogo funciona siempre como el indicador de la valoración que hace el público del desempeño de los artistas: el “aguante” ejercido por los músicos en el escenario es correspondido a saltos y empujones debajo de él. Pero no todos los grupos inducen una misma manera de hacer pogo: las variaciones oscilan entre la intensidad en la violencia (mientras para los seguidores de bandas Heavy Metal el requisito es intercambiar golpes de puño, para otros grupos como Las Pelotas los empujones son esporádicos), su frecuencia y su duración.

En los conciertos hemos notado que el público tiende a hacer pogo en la casi totalidad de los temas y que incluso su intensidad se mantiene constante aun a pesar de que las canciones presenten variaciones rítmicas, armónicas y de pulso. Dos ejemplos paroxísticos ilustran esta situación. Divididos (18) brindó un recital en La Trastienda, un lugar equipado habitualmente con mesas y sillas; en un momento del show una persona del público le pidió a uno de los músicos: “Mollo, por favor hace correr las mesas... Saltemos un poco”. El otro ejemplo remite a

una regularidad que se cumplió en todos los recitales a los que asistimos: el público comienza a hacer pogo con los primeros compases de los temas o cuando son anunciados por los músicos. La única excepción fue el concierto de Bersuit donde, como vimos, el público es más permeable a las indicaciones que reciben desde el escenario.

Himnos de mi corazón

Los cánticos tampoco son exclusividad del rock denominado “barrial” (19), estos permitieron poner en escena distintos conflictos en diferentes momentos de la historia. Por ejemplo, durante los últimos años de la dictadura militar en los recitales se cantaban recurrentemente dos cánticos: *Se va a acabar/ Se va a acabar/ la dictadura militar* y *El que no salta es militar*, en este último cántico luego de la guerra de Malvinas se sustituye el “militar” por el “inglés” agregándose una tercera variante (20). A partir de que ciertas características rituales se mudan del fútbol al rock, los cánticos adquieren mayor centralidad en los conciertos (21).

Los cánticos permiten observar la puesta en discurso de la construcción de “otro”. El rock, a diferencia del fútbol, es un espacio en el que el antagonista no suele estar presente (22): tanto los músicos y seguidores de otras bandas como la policía, al menos uniformada, siempre están fuera del espacio donde se desarrolla el recital. En el caso del tipo de grupos que nos ocupa, los “otros” son referidos como “chetos” (23); aunque, en general, los cánticos están dedicados al músico que va a tocar y a su rol como disparadores de una fiesta. El cántico más recurrente de este tipo es: *escuchenló / escuchenló/ la mejor banda de rockandroll/ es X* (nombre de la banda). *la puta que lo parió*. Otra canción combina la aclamación de la música y la festividad del concierto, con un reclamo de justicia: *vamo' X* (nombre de la banda) */con huevo, vaya al frente/ que se lo pide toda la gente/ una bandera que diga che guevara/ un par de rocanroles y un porro pa' fumar/ matar un rati para vengar a Walter/ y en toda la Argentina, comienza el carnaval*. Esta canción se conecta con las mencionadas contra los militares y los ingleses y permite ver la construcción del otro antagonista: la policía. Aquí la disputa con la policía funciona de dos modos complementarios. En primer lugar, hay una relación metonímica que refiere al Estado, como el lugar de la represión y de la autoridad. Si tenemos en cuenta la persistencia de los cánticos en contra de los militares y los ingleses, la cadena de significaciones se desplaza en este punto hacia los militares, los extranjeros y el imperialismo; pero dicha referencia no está estructurada en torno a un imaginario nacionalista, este es un tópico que está presente en forma discontinua en los conciertos de rock. En los recitales presenciados no había cánticos ni banderas que aludieran a esta cuestión del nacionalismo, también observamos escasa presencia de camisetas de la selección nacional de fútbol o de equipos locales. Aun en el recital de Bersuit, cuyo último disco se denomina *La argentinidad al palo* la presencia de estos atributos era escasa (24). Tampoco estaba presente el cántico *Argentina/Argentina*. Las inscripciones en las banderas siempre refieren a una ciudad como lugar de referencia y en ellas es posible leer nombres de otros grupos distintos de los que tocan en cada ocasión, lo que evidencia un sistema de relaciones inclusivo/exclusivo de

construcción de las escuchas musicales apoyado, de algún modo, por los músicos a partir de invitaciones mutuas y elogios recíprocos.

El segundo modo en que la policía está presente en los cánticos refiere a situaciones concretas, es decir, a la serie de jóvenes asesinados por la policía, aun en tiempos de democracia. El nombre que condensaría al de los otros muertos es el de Walter Bulacio (25). El incendio en República Cromañón se agrega a esta serie a través del cántico: *Ni la bengala, ni el rockanrol, a nuestros pibes los mató la corrupción*, uniendo el modo material y simbólico en que se relacionan las instituciones y los jóvenes roqueros, asistentes eventuales o habituales a conciertos.

Yo quiero verlas ondeando... luzca el sol o no...

Las banderas significan otra forma de puesta en discurso. La práctica de llevarlas a los estadios se remonta a los conciertos del grupo *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*, y claramente se expande durante la década del noventa (26). Luego del incendio de República Cromañón se prohibieron en lugares cerrados dentro de Capital Federal; en lugares abiertos el tamaño máximo permitido es de un metro por un metro. Fuera de la ciudad de Buenos Aires siguen estando presentes en todos los recitales a los que pudimos asistir. Las banderas suelen tener una estructura discursiva similar: un lugar de referencia, una ciudad o una región (puede decir, por ejemplo, Morón o Zona Oeste), el nombre de un grupo, la reproducción de una parte de la letra de alguna canción o algún juego de palabras que relacione el fanatismo con un argumento que lo justifique, que en algunos casos puede adquirir cierto tono filosófico ("La renga un buen lugar para mi locura" o "Intoxicados. Un buen motivo para seguir en este mundo"). También es bastante frecuente que en las banderas esté dibujada la flor de la marihuana, en algunos casos con la forma del ojo egipcio de la paz, dentro del rock "chabón" este símbolo fue difundido por el grupo *Viejas Locas* (27). Como ya dijimos, es frecuente que en el recital haya banderas de otros grupos, aunque en el caso de las bandas más convocantes, esto sea menos frecuente. En las primeras marchas realizadas luego del incendio de República Cromañón, las banderas que reclamaban justicia estaban confeccionadas con la misma gramática de producción.

Un caso particular de circulación y exhibición de banderas fue el festival *Chascomús Rock* en el que tocaron bandas de menor convocatoria y/o under, con excepción de *Los Jóvenes Pordioseros* y *Los Gardelitos* que cerraron cada una de las fechas (se trata de grupos que tocan en lugares para no más de 1000 personas). Cada banda convocó a un promedio de 200 personas. Junto con el cambio de instrumentos y equipos arriba del escenario, debajo de él tenía lugar un cambio de banderas y de público. El escenario estaba elevado uno dos metros y asistentes de la organización ayudaban a los seguidores a colgar las banderas de unos ganchos colocados a tales efectos. Mientras cada grupo de seguidores esperaba su turno, las banderas estaban colgadas de un alambrado que delimitaba la superficie del lugar del concierto. La mayoría de los seguidores era del mismo lugar que cada banda, con excepción de las más convocantes (*La Covacha*, *Los Guasones*, *Los Gardelitos*, *Villanos*, *Los Jóvenes Pordioseros*,

etc.) y en muchos casos daban muestras de familiaridad. Tampoco existía esa distancia de un metro que habitualmente hay en todos los estadios (donde se ubican las vallas de contención y el personal de seguridad), lo que permitía que los músicos vieran más nítidamente hacia abajo del escenario.

En todos los casos los músicos pedían a “su público” que escucharan a las otras bandas para “apoyar al rock” y en caso de que eso no sucediera, agradecían el “respeto”. Otra expresión recurrente era que las bandas más “grandes” de cada noche pedían/aconsejaban al público que apoyaran a las bandas de su barrio para que el rock no muera, porque las bandas chicas eran las que mantenían vivo al rock. Esto plantea un viejo debate, aunque en otra clave, entre las bandas “grandes” de mayor convocatoria y las más pequeñas (28). Este *mantener vivo al rock*, hace clara referencia también a una de las posibles consecuencias que podría tener el incendio en República Cromañón, debido al cierre masivo de los locales destinados a conciertos de rock.

Ausencia de orador

Un lugar donde podemos observar las formas en que se plantea una relación simétrica entre público y músicos es el momento en el que los músicos hablan durante los conciertos dirigiéndose a los espectadores. Los cantantes de estos grupos articulan una estrategia enunciativa en la que ponen en juego una serie de significados y sentidos, dados por implícitos: los cuales están estructurados en torno a un imaginario condensado en una serie de valoraciones, relacionados con algunos de los tópicos desarrollados en este trabajo. Esta actitud de trabajar sobre implícitos es lo que marca, en parte, una “igualdad” entre músicos y públicos. Es decir, que quienes tocan y quienes escuchan están de acuerdo porque piensan, pero, sobre todo, sienten lo mismo; es innecesario, entonces, el uso de las palabras. Esta forma enunciativa puede compararse con la de otros artistas (rockeros incluidos) que consideran necesario subrayar las intenciones de una canción, los motivos de su inclusión en ese repertorio o darles un marco ideológico y/o estético. No es que en estos conciertos, en estos músicos y en quienes los escuchan haya carencia de todos estos atributos sino que al ser “lo dado”, su explicitación se torna casi una redundancia. Además, hay un uso extendido de frases cortas o directamente quebradas, con un énfasis donde el “ser parco” denota honestidad, proponiendo que todo aquel discurso en el que se ponga en juego un exceso de verborragia es mentiroso, deshonesto y por relación metonímica vinculado al mundo de la corrupción y la política partidaria (29). En algunas ocasiones nos encontramos con la paradoja de que luego que el cantante enunciara su parquedad hablara extendidamente durante todo el concierto. También está extendido el uso de gestos con alta carga simbólica en lugar del desarrollo de un discurso hablado (30). Una excepción a esto lo constituye el cantante del grupo Bersuit, aunque de todas maneras, en su discurso se refiera a un “nosotros”, que abarca a todos los que están presentes en el concierto, contrapuesto a un “otro” ubicado en el lugar del poder dominante (31). En síntesis, los músicos a partir del uso de la palabra y de otros

gestos plantean una relación de simetría con el público al proponer una identificación entre las subjetividades de ambos.

Coda

Este trabajo ha planteado varias líneas de análisis como propuestas tanto de discusión teórica como metodológica y descripto una primera aproximación al objeto. Por lo tanto, muchas de las hipótesis expuestas están sujetas a comprobación y refutación, tanto con relación a la teoría como en lo referente al modo de abordaje del objeto de estudio. Más que cierres o conclusiones pretendemos plantear una serie de preguntas que ayuden a enriquecer la reflexión sobre las problemáticas planteadas.

Primero: tomando la noción de juventud en relación con la experiencia de vida de los sujetos y no simplemente referida a la edad biológica, podríamos preguntar ¿cuáles serían las *formas de ser jóvenes* particulares desarrolladas por las clases populares? ¿Dónde y cómo podemos leerlas?

Segundo: una de las premisas consideradas para el estudio de las construcciones identitarias de estos jóvenes es la que sostiene la crisis de las identidades pasadas articuladas en lo político, lo sindical y lo profesional en oposición a las actuales, donde los sujetos construyen su identidad a partir de su inscripción en determinados repertorios simbólicos, identidades a las que se denomina socio-estéticas. ¿Cuál es la relación particular que establecen en la actualidad los jóvenes de sectores populares con los bienes culturales, a diferencia de generaciones pasadas? Las denominadas identidades socio-estéticas ¿excluyen necesaria e invariablemente cualquier articulación con lo político? y en todo caso, ¿pueden elaborarse nuevas formas de articulación política que no sean las tradicionales? Esta categoría de *lo estético* ¿puede pensarse por fuera o más allá del criterio impuesto por el legitimismo que impone el límite de lo *mostrable*, lo *decible*, lo *representable*? ¿Sirve para describir una *estética popular*?

Notas

Este trabajo fue publicado originalmente en *Question* N° 6, en julio de 2005.

(1) Utilizamos la expresión *popular/populares* en tanto consideramos junto con Alabarces (2004a) que “es un adjetivo no sustancial: porque define la dimensión de lo subalterno, de lo que en una escala de jerarquía es lo dominado. (...) siempre se trata de un nivel de lo otro, de lo que está en una relación de inferioridad. Es el *hecho de la dominación*: todo artificio cultural tiene espesor simbólico, pero todo artificio cultural entra en relaciones de dominación, que son las que constituyen *la dimensión de lo popular*. (...) Lo popular es el margen, porque “es el límite de lo decible en la cultura hegemónica y en los massmedia”.

(2) Utilizamos la expresión sub-género porque ambos estilos tributan a una formación musical más amplia, el rock y la cumbia, respectivamente, que los contiene y respecto de los cuales se diferencian en modalidades.

(3) Ambos sub-géneros musicales encuentran mayoritariamente en los sectores juveniles populares urbanos a sus públicos. En el caso del rock chabón, la expresión fue desarrollada por la prensa especializada hacia principios de la década del noventa. En el ámbito de la industria, la categoría no remite a un criterio de exhibición en disquerías, ni tampoco pareciera identificar a los nativos. En el caso de la cumbia villera, su surgimiento está ligado fuertemente a la industria cultural, ya que son dos de las discográficas más representativas del género las que, hacia fines de la década

del noventa, lanzan al mercado un producto de su *creación*, la *cumbia villera*, en la búsqueda de captar nuevos perfiles de consumidores con renovadas propuestas musicales.

(4) Sintéticamente: incremento de los índices de pobreza e indigencia, y de la tasa de desocupación, juntamente con el desmantelamiento de las instituciones educativas y de asistencia social.

(5) El rango es amplio, abarca desde la psicología hasta el *marketing*.

(6) Dos observaciones etnográficas confirman esta tesis. La primera: a la salida de un recital de La Renga (banda de rock "barrial" originaria de Mataderos, uno de los barrios populares más emblemáticos de la Capital) en el estadio de Vélez (ubicado en Liniers, otro barrio popular de Capital) los colectivos circulaban vacíos por las avenidas circundantes del estadio y no se detenían en ninguna de las paradas donde observaban grupos de jóvenes recién salidos del concierto. La segunda (que creo, está conectada con la anterior): en el acceso al estadio hubo algunos incidentes menores entre un grupo de jóvenes de no más de 15 personas -que supuestamente intentaba ingresar sin entrada- y el personal de seguridad -que trataba de impedirlo-. Hubo forcejeos y los jóvenes fueron obligados a retirarse de las inmediaciones de la cancha; como respuesta comenzaron a arrojar piedras. La seguridad privada los persiguió y los golpeó con machetes. La noticia fue difundida por algunos medios radiales y televisivos como "Batalla Campal" o "Graves incidentes" en recital de rock de La Renga.

(7) La expresión rock "chabón" es utilizada como sinónimo para referirse al mismo grupo de bandas.

(8) Forma de baile originada en Inglaterra con el *punk* que consiste en saltar y empujarse con los compañeros de baile, es una forma de danza colectiva que rompe con las formas anteriores (en pareja o en solitario) de bailar la música rock. Se trata de una "danza frenética de cuerpos que al chocar y lastimarse intentan una forma de comunicación preverbal, que quieren significar al mismo tiempo el desprecio, la violencia y la cercanía" (Alabarces 1995).

(9) Ver Alabarces et ál., 2000; Alabarces, 2004; Alabarces et ál, 2005.

(10) El "otro" antagonista puede variar de acuerdo al ámbito y las circunstancias, el "aguante" de disputa y se obtiene frente a hinchas de un equipo contrario, la policía, los adultos, el mundo de la política partidaria, etcétera.

(11) Nuevamente, esos grupos pueden ser de diverso origen: hinchas de un equipo de fútbol, fanáticos de un grupo de rock, etcétera.

(12) Nos referimos a los decorados del escenario, las pantallas de video, el vestuario de los músicos, la iluminación, el orden de las canciones interpretadas como un juego de tensiones, el comportamiento del público, etcétera.

(13) Luego del incendio en el local República Cromañón no se permite el ingreso de banderas a lugares cerrados y en estadios abiertos el tamaño máximo permitido es de un metro por un metro.

(14) Decimos ausencia masiva porque en los recitales de La Renga (10/07/05 en el estadio Vélez) y de Intoxicados (12/06/05 en Scombrock) prendieron una bengala y un petardo, respectivamente.

(15) Cadena de locales que comercializa indumentaria utilizada por públicos rockeros (mayormente, remeras con imágenes alusivas a grupos de rock) y entradas para los recitales.

(16) Las condiciones de posibilidad para que las banderas pudieran ingresar al estadio eran dos: que fueran ignífugas y que las ingresaran los integrantes de la banda bajo su responsabilidad. Durante los controles de ingreso al estadio, el personal de seguridad retenía las banderas que llevan los asistentes.

(17) Las canciones en las que tienen lugar esta forma de iluminar poseen una estructura de estrofa-estribillo, donde la estrofa es distinta las primeras dos veces, con repetición de la primer estrofa en tercer lugar y repetición del estribillo hasta terminar el tema.

(18) El ejemplo es válido aunque este grupo posiblemente no integre el sub-género rock "chabón". De todos modos se trata de una banda limítrofe.

(20) Ver Vila (1985).

(21) El repertorio de melodías sobre las que se entonan los cánticos es menos variado que en el fútbol.

(22) Aun en el caso de festivales donde se presentan varias bandas, los organizadores diagraman el orden en que tocan los músicos cuidando cierta homogeneidad estilística.

(23) Como ya afirmamos anteriormente, el interrogante a responder es si esa referencia permite inferir un "leve" antagonismo de clase. Los historiadores del rock de la década del setenta, lo interpretaban como un mote ideológico. Al respecto puede consultarse a Pujol (2005).

(24) No sucede lo mismo en los conciertos del grupo *Almafuerte* (que ejecuta un estilo Heavy Metal) donde toda la puesta en escena, las canciones y los discursos de los integrantes gira en torno a una conciencia nacionalista.

- (25) Walter Bulacio fue una de las primeras víctimas de la violencia policial en los recitales de rock. Murió en el año 1991, como consecuencia de los golpes recibidos por efectivos de la Policía Federal a la salida del Estadio de Obras Sanitarias, donde se desarrollaba un concierto de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota.
- (26) Este es otro de los elementos característicos del ritual del fútbol que fueron incorporándose a la esfera del rock.
- (27) La letra de una de sus canciones más difundidas dice: *A nadie importa si yo cuido mi flor/ yo la protejo contra el viento / la riego un poco y la llevo al sol / y con su fruto / intoxicado estoy/ y por las calles voy*. El estribillo de otra canción pide la legalización de la marihuana.
- (28) La Renga y Las Pelotas no son incluidas en esta polémica a pesar de su gran convocatoria y masividad.
- (29) Dos declaraciones del cantante del grupo Intoxicados, Pity Alvarez, son el caso más exacerbado de estas posturas: "...como no soy político no necesito chamuyarlos"; "*Gracias por quedarse, nosotros que somos trabajadores como ustedes sabemos lo que es acostarse tarde y levantarse a las seis para ganarse el pan*". Ambas declaraciones fueron realizadas en el mismo concierto el domingo 12 de junio de 2005.
- (30) Dos ejemplos ilustran este comportamiento: el guitarrista del grupo *La Renga* ejecutó una canción con un instrumento que perteneció a uno de los jóvenes que murieron en *República Cromañón*. También con relación al incendio, el grupo Divididos invitó a una adolescente al escenario y el cantante dijo "Por favor, apláudanla porque ella es alguien que está viva".
- (31) El cantante de Bersuit, Gustavo Cordera, realiza una serie de enunciaciones, puestas en relación y lecturas en las que se nombran explícitamente cuestiones políticas pasadas (los desaparecidos y los juicios a los represores, la renuncia a la presidencia de De La Rúa) y presentes (cierto escepticismo político respecto de la actual administración) y en las que se propone al espacio del recital como un lugar catártico pero al mismo tiempo de impugnación y de toma de conciencia de un poder colectivo (Vila, 1985).

Bibliografía

- ALABARCES, P. (1994): *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires, Colihue.
- ALABARCES, P. (comp.) (2000): *Peligro de gol. Estudios sobre deporte y sociedad en América Latina*. Buenos Aires, CLACSO-ASDI, Colección Grupos de Trabajo.
- ALABARCES, P. (2002): *Fútbol y Patria: el fútbol y las narrativas de la Nación en la Argentina*, Buenos Aires, Prometeo, Libros de confrontación.
- ALABARCES, P. (2004a): *Crónicas del aguante. Fútbol violencia y política*. Buenos Aires, Capital Intelectual. Colección Claves para todos.
- ALABARCES, P. (2004b): "Nueve proposiciones en torno a lo popular. La leyenda continúa", en *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, III, 23, La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social.
- ALABARCES, P. (2005a) y otros: *Hinchadas*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- ALABARCES, P. (2005b): 11 apuntes (once) para una sociología de la música popular en la Argentina. Ponencia presentada en el VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-L) "Música Popular, exclusión/inclusión social y subjetividad en América Latina, Buenos Aires, agosto de 2005.
- ALABARCES, P. y Rodríguez, M. G. (1996): *Cuestión de pelotas. Fútbol, deporte, sociedad, cultura*. Buenos Aires, Atuel.
- ARCHETTI, E. (1992): "Calcio: un ritual di violenza?", en Lanfranchi, P., (Ed.): *Il calcio e il suo pubblico*, Edizione Scietifiche Italiane, Napoles.
- BOURDIEU, P. (1979): "La elección de lo necesario", en *La Distinción*, Taurus, Madrid.
- BOURDIEU, P. (1984): *Cuestiones de Sociología*, España, Istmo.

- CRAGNOLINI, A. (2004): Soportando la violencia. Modos de resignificar la exclusión a través de la producción y consumo musicales. Ponencia presentada ante el V Congreso de la IASPM-AL (International Association of Popular Music, América Latina), Río de Janeiro.
- CRAGNOLINI, A. (2004): Violencia social, adolescencia, significativo sonoro y subjetividad: el caso de la cumbia villera en Buenos Aires. Ampliación crítica de la ponencia Soportando la violencia. Modos de resignificar la exclusión a través de la producción y consumo musicales ponencia presentada ante el V Congreso de la IASPM-AL (International Association of Popular Music, América Latina), Río de Janeiro.
- FLORES, M. (1993): *La música popular en el Gran Buenos Aires*, Buenos Aires: CEAL.
- FERNÁNDEZ BITAR, M. (1987): *Historia del rock en la Argentina. Una investigación cronológica*, Buenos Aires, El Juglar.
- FOUCAULT, M. (1979) *Microfísica del poder*. España: Ediciones de La Piqueta. Tercera Edición, 1992.
- FRITH, S. (1989): "Towards an aesthetic of popular music". Richard Leppert and Susan McClary, *Music and Society. The politics of composition, performance and reception*: 133-149. Cambridge: Cambridge University Press.
- FRITH, S (1996): "Música e identidad", en Hall, S, (2003): *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu.
- GUERRERO, G. (1994): *Historias del palo, Diario del rock argentino 1981-1984*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca.
- GRIGNON, C. y PASSERON, J. (1991): *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- HALL, Stuart (1984): "Notas sobre la deconstrucción de lo popular", en Samuels, R. (ed.): *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica.
- HOGGART, R. (1971): *La cultura obrera en la sociedad de masas*, Grijabo, Barcelona.
- Manzano, M. y Pasqualini, M., (2000): *Rock&Roll: cultura de los jóvenes*, Buenos Aires, Editorial La Llave.
- MARGULIS, M. y otros (1996): *La cultura de la noche*, Buenos Aires: Biblos.
- MARGULIS, (1996): *La juventud es mas que una palabra*, Buenos Aires: Biblos.
- MARTÍN BARBERO, J. (1987): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Gustavo Gili, Barcelona.
- ORTIZ, R. (1996), *Otro territorio, Ensayos sobre el mundo contemporáneo*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- PALLADINO, N y SPATARO, C, Los márgenes del cuerpo: Baile, prácticas y consumos de la "movida tropical" en la Argentina. Ponencia presentada en el VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-L) "Música Popular, exclusión/inclusión social y subjetividad en América Latina", Buenos Aires, agosto de 2005.
- POLIMENI, C. (2001): *Bailando sobre los escombros*, Buenos Aires, col. Latitud Sur, Biblos.
- PUJOL, S. (2005): *Rock y dictadura*, Buenos Aires, Emecé.

- SARLO, B. (2001): "Rodrigo: un test para el futuro", en *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- SARLO, B. (1994): *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y video cultura en la Argentina*. Buenos Aires. Ariel
- SEMÁN, P. y VILA, P.(1999): *Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal*, en *Los noventa: política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires, Eudeba.
- THOMPSON, E. P. (1990): *Costumbres en común*, Crítica, Buenos Aires.
- THOMPSON, E. P. T. (1979): *Tradición, revuelta y conciencia de clase*, Barcelona: Crítica.
- VARELA, M. y ALABARCES, P. (1988) *Revolución, mi amor. El rock nacional 1965-1976*. Buenos Aires, Biblos.
- VILA, P. (1985): "Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil", en Jelín, E (comp.): *Los nuevos movimientos sociales/1*, Buenos Aires, CEAL.
- VILA, P. (2000) "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones", en *Sibetrans. Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, s/d.
- VITALE, L. (2000): *Música popular. Identidad Latinoamericana. Del tango a la salsa*, Editorial del Leopardo, Buenos Aires.
- WILLIAMS, R. (1980): *Marxismo y Literatura*, Barcelona: Península

DANIEL SALERNO

Becario Doctoral del Proyecto PICT 17678, "Cultura popular, 'aguante' y política: prácticas y representaciones de las clases populares urbanas". Director: Dr. Pablo Alabarces. Instituto Gino Germani. Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

MALVINA L. SILBA

Becaria Doctoral del Proyecto UBACYT S072, Programación Científica 2004-2007, "Cultura popular, 'aguante' y política: prácticas y representaciones de las clases populares urbanas". Director: Dr. Pablo Alabarces. Instituto Gino Germani. Facultad de Ciencias Sociales, UBA.